

El Döblin de Carme Serrallonga. El repte de traduir una prosa polifònica

Teresa Vinardell Puig

Universitat Pompeu Fabra. Departament d'Humanitats

Ramon Trias Fargas, 25-27

08005 Barcelona

teresa.vinardell@upf.edu

ORCID: 0000-0002-2178-3425



Resum

Al llarg de la seva carrera com a traductora, Carme Serrallonga va ser poc explícita a l'hora d'explicar com concebia el procés de traduir. A partir d'exemples escollits, el present article estudia certs aspectes de la versió que va fer el 1987 de *Berlin Alexanderplatz*, d'Alfred Döblin, com ara el tractament d'algunes de les referències musicals o publicitàries escampades per la novel·la, les citacions bíbliques emprades com a *leitmotiv* o els passatges escrits en alemany no estàndard. Aquesta anàlisi pretén reconstruir inductivament algunes tendències i inclinacions de la traductora a l'hora d'abordar problemes complexos de traducció.

Paraules clau: Carme Serrallonga; Alfred Döblin; *Berlin Alexanderplatz*; traducció.

Abstract. *Carme Serrallonga's Döblin. The challenge of translating polyphonous prose*

Al long her career as a translator, Carme Serrallonga was reluctant to explain extensively how she understood the translating process. Drawing on a selection of examples, this article studies some aspects of her version of Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*, which was published in 1987. The way she dealt with issues in the novel like musical and advertising references, Bible quotations used as *leitmotivs*, or passages written in non-standard German, is analyzed inductively in order to reconstruct some of Serrallonga's tendencies when addressing complex translation problems.

Keywords: Carme Serrallonga; Alfred Döblin; *Berlin Alexanderplatz*; translation.

Tot i traduir de diverses llengües, entre les quals hi ha el francès, l'anglès i l'italià, com a traductora Carme Serrallonga es va dedicar, fonamentalment, al teatre i a la literatura infantil i juvenil escrits en alemany. Em vull centrar, però, en uns quants aspectes de la seva versió de *Berlin Alexanderplatz*, d'Alfred Döblin, guardonada el 1988 amb el Premi Serra d'Or de Traducció en la modalitat de

novel·la (Company 2009: 57). Temps després Serrallonga encara va traduir dos llibres més del mateix autor, els reculls de relats *L'assassinat d'un botó d'or* (Döblin 1989) i *Els de Lobenstein van a Bohèmia* (Döblin 1991). L'obra més cèlebre de Döblin, publicada originalment el 1929, constitueix un veritable collage de varietats lingüístiques, tant pel que fa a usos com a usuaris. El subtítol de la novel·la, *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (*La història d'en Franz Biberkopf*; per cert, no apareix a la traducció catalana) podria suggerir que es tracta d'un text que narra de manera més o menys convencional les peripècies d'un personatge.¹ Però Döblin va molt més enllà i es proposa a més una altra cosa: donar veu a la capital de la República de Weimar i no reduir-la a mer escenari dels fets narrats. Aquesta veu urbana heterogènia l'aconsegueix evocar reproduint i combinant diverses varietats discursives que col·lideixen en la ciutat i la representen.

La història individual de Franz Biberkopf, un home que vol reintegrar-se a la vida berlinesa després d'haver passat quatre anys a la presó, es desplega en pugna amb un antagonista col·lectiu que malda per engolir-lo i aconseguir que desisteixi del propòsit de convertir-se en un ciutadà honrat. En la caracterització d'aquest Berlín voraç que de vegades també arriba a empassar-se la veu narradora, es combinen passatges extrets de diaris, de la publicitat, d'informes i disposicions municipals o d'articles de divulgació científica amb diàlegs o monòlegs escrits en dialecte berlinès o en d'altres que intenten reproduir, per exemple, la pronúncia de l'alemany estàndard que feien els parlants habituals d'ídix. Tot això, travessat de prosa amb ressonàncies bíbliques, que evoca o cita textualment del Llibre de Job, el Gènesi, l'Eclesiastès o l'Apocalipsi, entre altres. Les referències en clau paròdica a la tragèdia grega també hi sovintegen, en especial a l'*Orestíada* d'Èsquil, a cançons o himnes, en un relat coral dirigit per un narrador que de vegades recorda un rapsode dels que recitaven per mercats i places, i altres cops abandona aquest aire que el connecta amb la tradició popular i s'erigeix en una veritable instància de comandament, cosa que mostra fins a quin punt és capaç de dominar el caos colossal que representa la ciutat.

La dificultat de la traducció és evident, doncs. Tanmateix, la traductora no ens dona gaires pistes de com es planteja el procés. En una entrevista amb Josep Cuní del 26 de maig de 1994 per a l'emissió televisiva *La tarda és nostra*, afirmava que qui tradueix s'ha d'intentar «convertir en l'autor, pensar què diria l'autor en la nostra llengua», i, per damunt d'altres consideracions, «ha de tenir sentit comú» (Company 2009: 50). Rere l'ideal de la traductora assenyada mimetitzant-se en l'autor traduït, s'amaga la qüestió de fer visibles o no les decisions que, indefectiblement, s'han de prendre a l'hora de girar un text. És obvi que Serrallonga opta per no posar-hi cap mena d'èmfasi. A les seves traduccions de Döblin no hi ha ni una sola nota de la traductora, ni tampoc cap comentari preli-

1. Tal vegada l'eliminació del subtítol en l'edició catalana es va deure tant al caràcter ja canònic de l'obra de Döblin, com al fet que la idea de posar un epígraf de caire més convencional va partir de l'editor Samuel Fischer (Sander 1998: 114) i no pas del novel·lista, encara que aquest últim s'hi avingüés. Fischer va considerar que el subtítol podria apaivagar l'estranyesa que probablement causaria una novel·la titulada amb el nom d'una estació ferroviària.

minar que expliqui *grosso modo* les particularitats d'un procés de traducció tan complex. Això tal vegada es deu a una metodologia intuïtiva que fa de mal conceptualitzar i que la traductora descrivia així en una conversa publicada el 1985 (abans, per tant, que traduís *Berlin Alexanderplatz*):

A mi m'és impossible de traduir Büchner, Brecht, Dürrenmatt, Jean Genet amb una idea preconcebuda de «ho faré així». M'haig de crear un estat d'esperit i he de rectificar contínuament, i he de refer, fins que a poc a poc sembla que el mateix autor et vagi indicant el camí. (Mañé i Herrera 1985: 172-173)

També crida l'atenció que la imatge que utilitza per explicar la vocació de traduir sigui la de presentar-se com a mera lectora que té la possibilitat de «llegir més atentament, entenent més» gràcies a la traducció (Nogueiro 1999 [1995]: 48), com si la traducció, per si sola, es despregués de la lectura atenta de manera gairebé automàtica. La *recepta* de Serrallonga per traduir consisteix, doncs, a afinar la sensibilitat i la receptivitat per vincular-se profundament als textos (Godayol 2008: 43) i copsar-ne els senyals més subtils, cosa que sembla que assegura a la traductora la màxima congruència entre la voluntat del novel·lista i la seva pròpia interpretació i versió del text. Fins a quin punt aquest ideal pot obeir a un prejudici de gènere, ho formula Pilar Godayol (2008: 46) en un article sobre algunes traductores catalanes, entre elles Carme Serrallonga:

Encara que amb excepcions notables, l'equivalència basada en la poètica de la transparència ha estat la concepció de la teoria i la pràctica de la traducció més generalitzada en els estudis traductològics al llarg del temps. En aquest context, les traduccions són còpies dels textos originals, i les traductores, éssers invisibles.

Tot i que aquesta poètica de la transparència no posa en primer pla les moltes decisions que, en l'intent d'acostar-se al màxim a l'original, ha de prendre qui tradueix, el cert és que evidentment les decisions no es poden obviar. Una qüestió interessant des del punt de vista de la traducció són les moltes referències musicals que travessen *Berlin Alexanderplatz*: enmig del relat novel·lístic de Döblin irrompen les tornades o altres fragments d'himnes, marxes militars i cançons de tota mena,² i Serrallonga no intenta harmonitzar de cap manera

2. El ventall de peces musicals a què es fa referència en la novel·la és extens i molt variat: per dir-ne només uns quants exemples, hi trobem passatges d'una òpera infantil, com ara *Hänsel und Gretel* (1891), d'Engelbert Humperdinck; d'operetes com *Der Juxbaron* (1916), de Walter Kollo; l'inici d'una nadala tradicional, com *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (1539), de Martí Luter; frases d'un número de revista musical com *Die Sünden der Welt* (1927), de James Klein; cançons marcials com *Der gute Kamerad* (1825), amb música de Friedrich Silcher sobre un poema homònim de Ludwig Uhland (1809); tonades festives com *Trink, trink, Brüderlein, trink* (1927), de Wilhelm Lindemann, o èxits ballables com *Mein Papagei frisst keine harten Eier* (1928), amb lletra de Hermann Frey i música de Walter Kollo. Tenint en compte la tensa situació política de la República de Weimar, no hi falten tampoc referències a composicions de caire polític adoptades per diversos partits o faccions, sigui l'himne prussià *Heil Dir im Siegerkranz* (1790), cançons de lluita del moviment obrer, com la versió alemanya de *La Internacional*, adaptada per Emil Luck-

aquesta irrupció. Ella, que es considerava una melòmana (Espinàs 1999 [1986]: 27), confessava que traduïa «d'oïda» (Carandell 1999 [1997]: 60), i que, a l'hora d'evocar música instrumental, com ara la de les marxes militars, recorria —com Döblin— a onomatopeies, repeticions i canvis de ritme sobtats per modificar la cadència de la frase i assenyalar-hi un hipotètic rerefons musical. Ara bé, em sembla remarcable que situés les repeticions allà on trobava que eren més efectives per reproduir amb eficàcia un ritme marcat i que mostrés certes llicències respecte de l'original:

Da marschiert Franz Biberkopf durch die Straßen, mit festem Schritt, links, rechts, links rechts, keine Müdigkeit vorschützen, keine Kneipe, nichts saufen, **wir wollen sehen**, eine Kugel kam geflogen, **das wollen wir sehen**, krieg ich sie, liege ich, links rechts, links rechts. Trommelgerassel und Bataillone. Endlich atmet er auf.

Es geht durch Berlin. Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, eiwarum, eidarum, ei bloß wegen dem Tschingdarada bumbara, ei bloß wegen dem Tschingdarada, dada.

Die Häuser stehen still, der Wind weht, wo er will. Ei warum, eidarum, ei bloß wegen dem Tschingdarada. (Döblin 2000: 291-292; la negreta és meva)

Així camina en Franz Biberkopf pels carrers, amb passa ferma, esquerra dreta, esquerra dreta, res d'allegar cansament, **res de tavernes, res de tavernes**, res de pimplar, una bala ve volant, ja ho veurem, ja la tinc, caic, esquerra dreta, esquerra dreta. Repicada de tambors i batallons. Finalment respira.

La marxa per Berlín. Quan els soldats per la ciutat desfilen, per què, per què, per'xò, per'xò, només pel txíngdara, txíngdara, búmdara, només pel txíngdara, txíngdara, do.

Les cases immòbils, el vent bufa on vol. Per què, per'xò, només pel txíngdara, txíngdara, dó. (Döblin 1987: 303; la negreta és meva)

Tal com he dit, per posar els lectors en antecedents d'algun element intertextual o extratextual, en general la traductora no se serveix d'informacions afegides mitjançant notes o introduïdes directament en el text traduït. En el cas de les cançons escampades per la novel·la, és clar que tenen una funció evocadora, però també és obvi que no es pot comptar amb el fet que el lector català les conegui, i encara menys que sigui capaç d'associar-hi la melodia corresponent (de fet, n'hi ha moltes que difícilment les reconeix ni el lector alemany actual). Per copsar l'atmosfera que Döblin intenta esbossar en alguns moments cal, però, que qui llegeix com a mínim identifiqui aquests fragments com a cançons, i per això, a falta d'altres elements, la rima és imprescindible. Serrallonga té cura de conservar-la, amb lleus desplaçaments semàntics quan cal:

Und Charlie Amberg fügt hinzu: Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot. Dann nehm ich einen Lippenstift und mach dich damit rot. Und wenn

hardt el 1910, o cançons de to marcadament nacionalista, com *Die Wacht am Rhein* (1854), amb lletra de Max Schneckenberger i música de Carl Wilhelm. L'edició comentada de Werner Stauffacher (Döblin 2000) resulta imprescindible per identificar la majoria de les referències.

du dann noch böse bist, **weiß ich nur einen Rat**: ich bestelle mir ein Spiegelei und bespritz dich mit Spinat. Du du du du, dann bestell ich mir ein Spiegelei und bespritz dich mit Spinat. (Döblin 2000: 235-236, la negreta és meva)

I en Charlie Amberg continua: M'arrençaré una pestanya, te la clavaré i et mataré. Després agafaré un llapis de llavis i de vermell et pintaré. **I encara faré una cosa** si encara estàs enfadat: demanaré un ou ferrat i et ruixaré amb espinacs. Tu tu tu tu, demanaré un ou ferrat, i et ruixaré amb espinacs. (Döblin 1986: 246, la negreta és meva)

Encara que aquest *foxtrot* amb música de Fred Raymond quedi reduït a text i prou, en reproduir la rima la traductora fa possible que els lectors hi reconeguin una cançó.³ Quan en llegeixen la lletra de Charles Amberg, veuen que hi impera una manca total de sentimentalisme romàntic; el ritme sincopat encara l'emfasitza més, aquesta falta. En el pla argumental aquest és un tret significatiu, perquè defineix el caràcter de les relacions eròtiques en els cercles en què Franz es mou, i especialment les del seu contrincant, Reinhold, personatge que té efectes devastadors en la vida de l'expresidiari (Detken 1997: 34).

De vegades Serrallonga opta per reproduir només un mínim d'aspectes formals d'una cançó; quan és així, l'efectivitat de la traducció minva. Vegem-ne un exemple: en la novel·la de formació que és *Berlin Alexanderplatz*, la veu de la mort, «la dalladora» (Döblin 1987: 193), és una presència ineludible que, paradoxalment, ensenya al protagonista com ha de viure. A l'hora d'evocar la mort com a mestra de vida, Döblin recorre de nou a una referència musical; es tracta d'una cançó anònima del segle XVII, popularment coneguda com a «Der Schnitter Tod», que posteriorment Achim von Arnim i Clemens Brentano van recollir en la seva antologia de poemes i cançons populars *Des Knaben Wunderhorn*, publicada entre el 1805 i el 1808, amb el títol «Erntelied. Katholisches Kirchenlied» («Cançó de collita. Cançó eclesial catòlica») (von Arnim i Brentano 1957: 37-38). Al llibre cinquè Döblin en cita literalment tota la primera estrofa, llevat del darrer vers:

Es ist ein Schnitter, der heißt **Tod**, hat Gewalt vom großen **Gott**. Heut wetzt er das **Messser**, es schneidt schon viel **besser**, bald wird er drein **schneiden**, wir müßens **erleiden**. (Döblin 2000: 184; la negreta és meva)

Malgrat que l'autor no hi hagi separat els versos, les paraules rimades n'indiquen el final de cadascun: «Tod» – «Gott»; «Messer» – «besser»; «schneiden» – «erleiden». Malauradament, en la traducció catalana el referent poètic queda esvaït, perquè ni se'n separen els versos ni se'n reproduceix el metre. Certament el passatge es tanca amb un rodolí; però, com que queda aïllat, a qui llegeix no li queda clara la intencionalitat d'aquest recurs. Sembla que, per identificar una cançó totalment desconeguda a la cultura d'arribada, no n'hi ha prou amb reproduir un únic exemple d'un element formal:

3. Una versió d'aquest *slow fox* es pot sentir en l'enllaç següent: <<https://www.youtube.com/watch?v=F39c74kUeGA>>.

Hi ha una dalladora, i es diu la Mort. Té la força que Déu, que és gran, li ha donat. Aviat vindrà a dallar **aquí** i ho haurem de **sofrir**. (Döblin 1987: 193; la negreta és meva)⁴

La rima també és decisiva per assenyalar com a tals alguns eslògans publicitaris, que constitueixen un dels elements que ressonen amb insistència en el relat novel·lístic. La importància d'aquesta *invasió subtil* tampoc no s'escapa a Carme Serrallonga, que tradueix un rodolí per un altre: l'anunci «Bewunderung ein Schuh erregt, wenn ständig mit Ägü gepflegt» (Döblin 2000: 449) es converteix en «Amb emoció és admirada la sabata amb Agu enllustrada» (Döblin 1987: 460). En aquest cas, la traductora fa una única concessió als lectors: adapta la fonètica del nom del producte alemany perquè resulti més senzill de pronunciar als catalanoparlants i no tan estranya des del punt de vista tipogràfic.

En canvi, de vegades Serrallonga decideix modificar gràficament blocs sencers de text amb l'objectiu de fer palesa una forma poètica subjacent que, si no, podria passar desapercebuda als lectors. Aquest és el cas d'un passatge del llibre sisè. La xicota de Franz entona una cançó que explica una història trista d'amors impossibles. La traductora la distingeix del cos del text, l'escriu en cursiva, separa els versos per mitjà de salts de línia i hi assenyalava els dos hemistiquis, generalment de vuit síl·labes, amb un espai en blanc més gran del normal entre paraules. Per contra, Döblin fa servir recursos més subtils per estructurar la cançó en el pla visual i alertar els lectors: no aïlla els versos, però empra la majúscula sempre que en comença un, recurs molt freqüent en la tradició lírica alemanya. També ho fa quan canvia d'hemistiqui, cesura que destaca, a més, incrementant l'espaiat. Per indicar el canvi d'estrofa, l'autor alemany sagna el primer vers, exactament igual que si es tractés d'un canvi de paràgraf, mentre que Serrallonga no agrupa els versos en diverses estrofes, sinó en una de sola, més extensa:

Bei Abrudpanta trieb ihr Wesen **Der** Banditen Wilde Schar, **Doch** ihr Hauptmann Guito **Gut** und edeldenkend war. Einst traf er im dunklen Walde **Des** von Marschan Töchterlein, **Bald** es durch die Bäume hallte: Ewig ewig bin ich dein!

Doch bald waren sie entdeckt, **Große** Jagdgesellschaft naht. Schrecklich aus dem Glück erwecket, **Wissen** sie nicht Rat noch Tat; **Und** der Vater flucht der Armen. Auch der Hauptmann wird bedroht. Vater, fleht sie, habt Erbarmen, **Mit** ihm gehe ich in den Tod.

[...] (Döblin 2000: 278; la negreta és meva)⁵

4. Miguel Sáenz tradueix aquest passatge així: «Es segadora, se llama **Muerte**, tiene la fuerza de Dios que es **fuerte**. Una **guadaña** mueve con **maña**, cuando la **usa** nadie se excusa» (Döblin 2007: 247; la negreta és meva).
5. He marcat en negreta aquelles paraules que en alemany no caldria que s'haguessin escrit en majúscula i on més clarament es veu la convenció tipogràfica, pròpia de la tradició lírica alemanya, que Döblin adopta.

*A Abrudpanta encalcen homes la colla dels bandolers,
 volen haver el capità Guito, que és noble i valent.
 Un dia dins el bosc troba del rei la filla donzella,
 i en la boscuria ressona, «Sempre, sempre seré teu».
 Ben prompte ja els descobreixen, que gran cacera n'han feta,
 la por els deixondeix del goig, no saben què dir ni fer.
 Son pare la maleeix i amenaça el capità,
 Tingues pietat, mon pare, o amb ell m'hauràs de matar.
 [...] (Döblin 1987: 289)*

La traductora reproduceix la rima apariada de la cançó només en els dos darrers versos, però aconsegueix traslladar el ritme de tota la composició. El contingut del romanç no presenta gaires diferències en les dues versions, encara que el seu caràcter narratiu queda reforçat en la traducció perquè en el darrer vers es fa explícita la instància narradora, cosa que en el text alemany no passa: «Ja se'n beuen la metzina, ni una gota n'han deixat. // De contar-ho el cor se'm trenca, Déu els hagi perdonat!» (Döblin 1987: 290).⁶

Dins la novel·la, les referències a textos bíblics hi són nombroses; em vull centrar en algunes que, per efecte de la repetició, s'articulen com a veritables *leitmotiv*, recurs que Döblin —de jove molt amant de la música de Wagner (Prangel 1987: 19, 23)— coneix bé per les òperes d'aquest compositor. Atesa la importància de la mort en la novel·la, un motiu bíblic emprat per Döblin reiteradament és la maledicció de Jahvé contra Adam i el seu llinatge, que trobem en l'Antic Testament (Genesi 3: 19): «Von Erde bist du gekommen, zu Erde wirst du wieder werden». Si revisem les traduccions catalanes d'aquest verset fetes al segle xx, trobarem les fórmules següents: «[...] pols ets i a la pols tornaràs» —va traduir Frederic Clascar el 1914 (Gn 1915). Les versions corresponents de Bonaventura Ubach (1926-1982, vol. I); de la Fundació Bíblica Catalana (1968), publicada per primera vegada el 1928; i la més recent, de Justí M. Bruguera (1970) (Ferrer 2009: 49), monjo de Montserrat com Ubach, són gairebé idèntiques: «[e]ts pols, i a la pols tornaràs». Tanmateix, la traducció d'Ubach i la de la Fundació articulen aquesta frase amb l'anterior per mitjà de les conjuncions «puix» i «perquè», respectivament, mentre que la de Bruguera, per contra, la separa amb un punt. Döblin enllaça l'origen terrenal dels humans amb la brutícia real que emmascara la ciutat i amb els impulsos psicològics més tèrbols: la pols que aixequen les obres del metro a l'Alexanderplatz (Döblin 1987: 175; Döblin 2000: 167); la que, amb el pas del temps, ha engolit les grans urbs de l'antigor (Döblin 1987: 175; Döblin 2000: 167), i, en el pla figurat, la traïció d'Otto Lüders a Franz Biberkopf, que embruta i desvirtua la confiança entre tots dos (Döblin 1987: 125; Döblin 2000: 119). En la versió traduïda, l'efecte de la reiteració que constitueix precisament un *leitmotiv* queda afeblit perquè Serrallonga no tradueix aquest verset del

6. «Selbst nun wollen wir uns stellen. Wenn der Giftbecher geleert, Gott wird unser Urteil fallen. Oben werden wir verklärt.» (Döblin 2000: 279) La primera persona en plural de la versió original alemanya assenyalava clarament que els parlants són els dos amants, i no pas el narrador, com en la traducció catalana.

Gènesi sempre de la mateixa manera, ni tan sols quan apareix dos cops a la mateixa pàgina: d'una banda trobem «De la terra véns i terra tornaràs a ser» (Döblin 1987: 125); i, de l'altra, «Ets pols i tornaràs a ser pols» (Döblin 1987: 125 i 175). Igualment, crida l'atenció que no utilitzi la fórmula encunyada per cap dels traductors catalans que van abordar la traducció de la Bíblia al segle xx. Aquesta resistència a emprar un model establert de llengua sacra la trobem també en citacions textuales del llibre de l'Apocalipsi. La bèstia, descrita en la Bíblia de Montserrat (1970)⁷ «de color grana, plena de títols blasfems» (Ap 17: 3), que en la novel·la exemplifica la naturalesa destructiva de la gran ciutat, esdevé en la versió de Serrallonga «una bèstia escarlata [...] plena de noms de blasfèmies» (Döblin 1987: 248). La fórmula de la traductora tampoc no coincideix plenament amb la que havia establert la Fundació Bíblica Catalana el 1936 (Parcerisas 2009: 96), per bé que s'hi acostava: «[...] una bèstia escarlata plena de noms blasfems» (1968). El contingut semàntic es manté, però l'estil canvia. Sembla com si, malgrat les evidents ressonàncies bíbliques d'aquest i d'altres passatges, Serrallonga —lectora assídua del Llibre dels Llibres (Espinàs 1986, 1999: 25)—, no cregués que calia identificar aquestes paraules amb les Escripures, sinó que entenia que s'havien d'atribuir sobretot a la veu narradora.

Una qüestió diferent, però que ateny també el model de llengua a l'hora de traduir, és l'ús que Döblin fa del dialecte. Es tracta d'un recurs rellevant, perquè incideix en la caracterització social, geogràfica i cultural del protagonista i d'altres personatges del seu entorn. La traducció de la variació lingüística és difícil perquè establir correspondències entre un dialecte de la llengua de partida i un altre de la llengua d'arribada implica afegir nous referents als lectors, que són del tot estranys a l'univers discursiu del text original (Carbonell i Cortès, citat per Briguglia 2013: 57). Si es dona protagonisme a la llengua estàndard, com fa Carme Serrallonga en el cas de l'obra comentada, cal decidir també si en el text traduït s'assenyala l'estandardització i, si escau, com s'indica. Josep Marco (2002) suggereix la possibilitat de recórrer a «expressions del tipus “dit en dialecte” o “va afegir en dialecte”, o a notes que expliquin l'especificitat del text original», i afegeix que, en general, aquests recursos tenen un grau alt d'acceptació (Marco, segons Briguglia 2013: 57). Serrallonga no n'empra cap, potser perquè Döblin tampoc no recorre al dialecte de manera sistemàtica. La traductora fa servir elements sintàctics i lèxics propis d'un registre col·loquial, malgrat que de vegades derivi cap a un vocabulari més culte que resulta poc creïble en segons quins contextos, com ara quan Biberkopf s'autodefineix com a «Lude» (macarró):

– Quatsch, kann ich dafür, hab ick mir dazu gedrängt, **Lude** zu sein? Quatsch, sage ich. Ich habe getan, wat ick konnte, ich habe mein Menschenmögliches

7. La traducció de l'Apocalipsi feta pel monjo Guiu M. Camps es va publicar per primera vegada el 1958 en el volum XXII de la Bíblia de Montserrat juntament amb les Epístoles Catòliques traduïdes per Romuald M. Díaz (Parcerisas 2009: 120 nota 33). Aquesta mateixa versió es va incorporar a l'edició manual de la Bíblia de Montserrat (1970), en què algunes de les traduccions més antigues de l'edició iniciada el 1926 per Bonaventura Ubach es van substituir per d'altres de més modernes.

getan, ich hab mir den Arm abfahren lassen, dann soll eener kommen. Ick hab einfach die Neese voll. Hab ich nicht gehandelt, bin ich nicht rumgeloofen von Morgen bis Abend? Nu hats geschnappt bei mir. Nee, ich bin nicht anständig, ick bin ein **Lude**. Da schäm ich mir gar nicht für. Und wat bist du denn, wovon lebst du, vielleicht von wat anderes als von andere Menschen? Quetsch ick etwa jeman aus? (Döblin 2000: 265, la negreta és meva)

—Ximpleries, què vols que hi faci; que tirava a fer d'**alcavot**, jo? Ximpleries, et dic. He fet el que he pogut, he fet el que humanament he pogut; m'he deixat aixafar un braç, si li passés a algú altre, això, ja ho veuríem. En tinc els nassos plens, ja. No he estat venedor, potser? No he corregut del matí al vespre sense parar? T'he ben atrapat, eh? No, no sóc honrat, sóc un **proxeneta**, no me n'avergonyeixo. I què ets tu? De què vius, potser no vius dels altres? Que exploto algú, jo, potser? (Döblin 1987: 276; la negreta és meva)

És remarcable que, a l'hora de traduir diàlegs o monòlegs de la novel·la expressats en dialecte o en alguna altra varietat informal, Serrallonga recorri molt poc a l'argot, al registre vulgar o a altres formes no estandarditzades. Caterina Briguglia ens recorda que:

[I]a traducció és una activitat ideològica permeable als condicionaments del context en el qual es produeix. El traductor no duu a terme un acte neutre, sinó que ha de respectar les exigències de la seva societat i, al mateix temps, les seves pròpies creences, que li fan prendre partit. (Briguglia 2013: 49)

Vegem quins són aquests condicionaments i creences. En la història de la literatura catalana i especialment del noucentisme, la traducció sovint s'ha interpretat, en clau nacionalista, com un servei a la llengua i al país. A la primera del segle xx es pretenia assolir un ideal de civilitat per mitjans diversos, entre ells la lectura de l'alta literatura universal, un coneixement que es podia difondre traduint-ne els textos cabdals.⁸ El 1911, en inaugurar la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, Enric Prat de la Riba insistia que:

L'home modern es nodreix no solament del que han escrit els seus compatriotes, sinó també del que en totes les llengües, de les han mort a les que avui tenen l'imperi del món, han buidat els homes genials de tots els pobles. I és una situació d'inferioritat, la d'un poble que, tot aquest nodriment espiritual no el pugui rebre per la via natural de la llengua pròpia; com és una situació d'inferioritat, per a aquesta llengua, no haver-se adaptat totes les creacions genials de la humanitat, no haver-se enriquit, enfortit guanyant majestat i gràcia i agilitat i precisió en aquesta tasca d'incorporació de tota l'espiritualitat antiga i moderna. (Prat de la Riba 1974: 120)

8. L'interès de Serrallonga pel noucentisme es fa palès en una conversa de la traductora amb Josep M. Espinàs (1986, 1999: 15). Serrallonga explica que va decidir estudiar Filosofia i Lletres perquè «havia començat a llegir poesia catalana i havia conegut una gent que m'havien ficat una mica en aquest camp del noucentisme, no?, en Carner, en Folguera... I això m'havia entusiasmat de mala manera».

En Serrallonga trobem una intensa vocació de servei a la cultura catalana, exercida per mitjà de la traducció i la docència, fos a l'escola Isabel de Villena o a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i, abans de la Guerra Civil, en un centre de referència en la innovació pedagògica com l'Institut-Escola de la Generalitat de Catalunya. Cal no oblidar que, en fundar l'escola Isabel de Villena el 1939, on es feia classe en català de manera clandestina, Serrallonga volia donar continuïtat a aquella institució educativa de tarannà progressista fortament influïda per les idees de Francisco Giner de los Ríos, que havia estat clausurada pel règim franquista en acabar la guerra. No puc sinó tenir present aquesta trajectòria en llegir unes declaracions d'Àngela Marsal (Company 2009: 43), amiga i col·laboradora de Serrallonga, que indueixen a pensar que la mestra i traductora, a més d'educar els alumnes, volia educar els lectors. Marsal asseverava que Serrallonga havia aprofitat els seus recursos al màxim —i Marsal esmenta les traduccions— per fer reflexionar al públic sobre les diverses realitats socials que el concernien. Podríem considerar l'afinitat tan gran que Serrallonga va sentir sempre amb l'obra de Bertolt Brecht (Mañé i Herrera 1985: 174) com a símptoma d'aquesta voluntat didàctica.

D'altra banda, la traducció de *Berlín Alexanderplatz* cau de ple en la polèmica dels anys vuitanta entre l'anomenat català *heavy* i el català *light*. Pel que fa a aquesta discussió sobre el model de llengua que s'havia d'utilitzar en els mitjans de comunicació, en una entrevista Serrallonga explica així la seva postura:

Em decanto pel català bo. Hi ha coses de l'anomenat *heavy* que són una mica pesades i de les quals la gent en va fent una selecció sense adonar-se'n. Però els partidaris del català *light* estan reduint l'idioma al dialecte de Barcelona. Que es redueixi la llengua a l'estil que es parla a la capital és una cosa molt greu que no succeeix en altres països del món. Crec que aquesta és una discussió frívola sense cap fonament bàsic i que no impedeix que el català sigui una llengua molt literària, encara que estic d'acord en el fet que s'ha d'entendre bé. (Bassols 1999 [1993]: 34)

D'aquesta resposta em semblen remarcables dos aspectes: l'un és la definició del català com a «llengua molt literària», cosa que indica una tendència a considerar com a normatiu el model literari de llengua, fins i tot en la premsa, la ràdio o la televisió, que eren l'objecte de la polèmica. L'altre és la defensa del que Serrallonga anomena «català bo», que vol contrarestar un empobriment lingüístic que, d'una banda, és causa dels segles en què el català ha estat minoritzat; i, de l'altra, d'una crisi de valors que la traductora percebia i considerava lamentable. Parlant sobre aquesta darrera qüestió, Serrallonga destaca la mena d'ensenyament que s'oferia a l'Institut Escola i hi oposa una barroeria generalitzada que amb posterioritat, en opinió seva, es va imposar arreu:

És clar que els temps han canviat molt, i tampoc la gent no és com la d'aleshores: parlem malament, i sembla que estigui de moda fer-ho d'una certa manera, que respon també a una falta de finor del pensament. (Bassols 1999 [1993]: 40)

Penso que l'aposta per un català literari elevat i poc donat als vulgarismes que va fer Serrallonga a l'hora de traduir *Berlin Alexanderplatz* es pot relacionar amb el desig de preservar o recuperar aquesta «finor de pensament». El que ella entenia com a tal potser fins i tot incloïa també la discreció que mostrava respecte de l'ofici de traduir. Pel que fa a les referències musicals i publicitàries en l'obra de Döblin, ja hem vist l'esforç de Serrallonga per indicar-les al lector tan sols amb la rima i la mètrica, i la tendència a descartar la possibilitat de fer explícita tota informació complementària. Sobre les citacions o referències bíbliques, hem observat que s'inclinava per retraduir-les i evitar així que s'identifiqués la font textual amb l'ús literari que Döblin en feia. Podem estar-hi d'acord o no. El que és segur és que fins i tot allò que avui pot semblar-nos un desencert en la seva versió de *Berlin Alexanderplatz* il·lumina com Carme Serrallonga va concebre la traducció i mostra també el reflex del seu ideari personal en les decisions que va prendre a l'hora d'enfrontar-se a la polifonia d'aquesta novel·la.

Referències bibliogràfiques

- (1915). *Gènesi*. Versió segons el textos originals i amb anotacions de Mn. Frederic Clascar. Barcelona: Institut de la Llengua Catalana.
- (1926-1982). *La Bíblia. Versió dels textos originals i comentari pels monjos de Montserrat*. Edició i comentaris a cura de Dom Bonaventura Ubach *et al.* 25 vol. Montserrat: Monestir de Montserrat. Vol. I: *El Gènesi* (1926). Traducció de Bonaventura Ubach. Vol. XXII: *Epístoles Catòliques. Apocalipsi* (1958). Traduccions de Romuald M. Díaz i Guiu M. Camps.
- (1968). *Bíblia*. Fundació Bíblica Catalana Institut Cambó. Barcelona: Alpha.
- (1970). *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Andorra: Casal i Vall.
- ARNIM, Achim Von; BRENTANO, Clemens (ed.) (1957). *Des Knaben Wunderhorn: alte deutsche Lieder*. Reunides per L. Achim von Arnim i Clemens Brentano. Epíleg de Willi A. Koch. Munic: Winkler.
- BASSOLS i VALLS, Clara (1999 [1993]). «Carme Serrallonga, traductora i pedagoga: "Conèixer bé la pròpia llengua no et priva que en puguis saber d'altres"». *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 15, p. 33-36.
- BRIGUGLIA, Caterina (2013). *Dialecte i traducció literària. El cas català*. Vic: Eumo.
- CARANDELL, Josep M. (1999 [1997]). «La nostra Carme». *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 15, p. 59-61.
- CARBONELL i CORTÉS, Ovidi (1999). *Traducción y cultura de la ideología al texto*. Salamanca: Salamanca Ediciones Colegio de España.
- COMPANY i BORRÀS, Marta (2009). *Carme Serrallonga, traductora*. Treball de recerca. Universitat de Vic.
- DETKEN, Anke (1997). *Döblins Berlin Alexanderplatz übersetzt. Ein multilingualer kontrastiver Vergleich*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- DÖBLIN, Alfred (1987). *Berlin Alexanderplatz*. Traducció de Carme Serrallonga. Pròleg de Josep M. Carandell. Barcelona: Edicions del 1984.
- (1989). *L'assassinat d'un botó d'or*. Traducció de Carme Serrallonga. Barcelona: Destino.
- (1991). *Els de Lobenstein van a Bohèmia*. Traducció de Carme Serrallonga. Barcelona: Destino.

- (2000). *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Edició comentada de Werner Stauffacher. Munic: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- (2007). *Berlín Alexanderplatz. La historia de Franz Biberkopf*. Edició i traducció de Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra.
- ESPINÀS, Josep M. (1999 [1986]). «Carme Serrallonga». *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 15, p. 11-32.
- FERRER, Joan (2009). «Aproximació panoràmica a les traduccions bíbliques catalanes de començament del segle XX». Dins: *Llengua literària i traducció (1890-1939). II Simposi sobre Traducció i Recepció en la Literatura Catalana Contemporània*. A cura de Marcel Ortín i Dídac Pujol. Lleida: Punctum & TRILCAT, p. 33-49.
- GODAYOL, Pilar (2008). «Triplement subalternes». *Quaderns. Revista de Traducció*, 15, p. 41-50.
- MAÑÉ, Lourdes; HERRERA, María Dolores (1985). «De la traducció teatral. Parlant amb Carme Serrallonga». *Quaderns de Traducció i Interpretació*, 5/6, p. 159-179.
- MARCO, Joaquim (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- NADAL, Marta (1989). «Carme Serrallonga. La traducció amb humilitat i rigor». *Serra d'Or*, 354 (maig), p. 21-25.
- NOGUEIRO, Joaquim (1999 [1995]). «Llegir, ensenyar, traduir. Entrevista a Carme Serrallonga». *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 15, p. 37-48.
- PARCERISAS, Francesc (2009). *Traducció, edició, ideologia. Aspectes sociològics de les traduccions de La Bíblia i de L'Odissea al català*. Vic: Eumo et al.
- PRANGEL, Mathias (1987). *Alfred Döblin*. Berlín: J.B. Metzler.
- PRAT DE LA RIBA, Enric (1974). *Prat de la Riba, propulsor de la llengua i la cultura. Articles i parlaments*. Pròleg de Jordi Rubió i Balaguer i apèndix d'Enric Jardí i Jordi Galí. Barcelona: Selecta.
- SANDER, Gabriele (1998). *Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz*. Stuttgart: Reclam.